



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

03 גיליון
2013 סתיו

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל-אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש' כהן
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט

רכזי המערכת חן אדלסבורג, נטע דנציגר, נדב ליניאל
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמו-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל-אביב

על העטיפה: אביגדור אריכא, רישום, 1953; מתוך קטלוג התערוכה "כלב חוצות", בית עגנון, ירושלים, 2010
(צילום: אברהם חי; באדיבות בית עגנון, ירושלים)

ot.kipp@gmail.com

© 2013 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 6997801
הוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס ברפוס אליניר

על ספרה של יהודית הנדל הכוח האחר

מיכל בן-נפתלי

לוקח בד ליד. לוקח אחר. הופך לצד השני. מביט בצד השני. ומחייך. כאדם הרואה את פניו ההפוכים של עצמו.

יהודית הנדל, הכוח האחר¹

וְאִזּוּ פֶּעַל חָרִיג יָבוֹא יָדִין / אֶת צְרוּפִינוּ הַיּוֹמִיּוּמִיִּים / עַל־פִּי אֲמוֹת־מְדָה בְּלִתִּי
צְפוּיּוֹת / כְּאוֹר צֶהָב בְּצִיּוֹרֵי רְמֵבֶרְנֶדֶט.

מאיר ויזלטיר, "תאורה מילולית"²

לפני כשלושים שנה, בשנת 1984, יצא לאור ספרה של יהודית הנדל הכוח האחר, יצירה מפעימה, אינטימית אך זרה כל כך, שנבעה לאטה בשנים 1976-1983, לאחר פטירתו של

1. יהודית הנדל, הכוח האחר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1984, עמ' 19. מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון המקור מפנים לספר זה.

2. מאיר ויזלטיר, "תאורה מילולית", דבר אופטימי, עשיית שירים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1976, עמ' 7.

חברה לחיים, הצייר צבי מאירוביץ. עמדתו אז בראשית לימודי באוניברסיטה, ובהקשר של קורסי מבוא באסתטיקה ובהרמנויטיקה חשבתי על השאלה אם זיקה רגשית, חברות עמוקה או קרבת משפחה מעניקות או עשויות להעניק פריבילגיה פרשנית, ואם כן, כיצד לאפיין את הפריבילגיה הזאת, את העמדה המיוחסת הזאת כלפי היקר או היקרה היוצרים. עם חלוף השנים הלכו הדוגמאות ונעדרו זו על גבי זו: ברוד וקפקא, מוריס בלאנשו וז'ורז' בטאיי או עמנואל לוינס, גרשם שלום וולטר בנימין, חנה ארנדט וולטר בנימין ורבים אחרים בספרה אישים בעתות אפלה, ז'אק דרידה ופול דה מאן, מרי מקארתי וחנה ארנדט. דוגמאות למכביר. במקרה של יהודית הנדל וצבי מאירוביץ הצטרפה לעובדת החיים המשותפים, תחת קורת גג אחת, במרחב יצירה שהתפצל בין שניים, שהכיל שניים, שסימנו בתוכו, איש ואישה לפי דרכם, את הבדירות ואת הבידוד של כל אחד ואחת – לכל אלה הצטרפה עובדה נוספת, זו הקשורה במפגש בין שני מדיומים של הבעה. ברבישיח "בין ציור לספרות" שהתקיים במוזיאון תל-אביב ב-1999, עם פתיחת התערוכה "הכוח האחר" לכבודו של מאירוביץ, אמרה יהודית הנדל בהרצאה "על החומרים של ציור ושל ספרות": "תמיד קינאתי בצייר שחיתי לידו, באפשרויות הגוף והחומר העצומות והמרתקות שלו [...] הטמפרמנט יש לו פה גם ביטוי גופני, פיזי. פה הטמפרמנט יש לו רק מלים ודף"³. כאילו אמרה, המחווה הספרותית מוצנעת יותר, שמורה יותר, חשופה פחות לעיני האחר, אינה קורנת בתוך הבית, אינה מתגשמת כעוד נוכחות; העבודה עליה אינה מלכלכת ואינה מתלכלכת. ואולי גם – היא אינה אומרת זאת במפורש, גם לא בספר – אולי אותם תהליכים-שכנגד, תהליכי השבתת היצירה, מחיקת היצירה, החרבת היצירה, אינם דומים. "אי אפשר לעשות תמונות בלי להרוס תמונות", קבע מאירוביץ (עמ' 44), ואילו הנדל, כלום אפשר לומר שבמשכים הארוכים של חֶדְלוֹן היצירה שלה-עצמה לא הכירה את הזיקה שבין יצירה לבין כליה, מוות או אָבֶל? עוד נגיע לכך. בחלק ניכר בספרה הכוח האחר התבוננה הנדל מקרוב בידיו של מאירוביץ, באורכו, בגמישותו, במהירותו, בדרך שבה נגע בכד ובעצמו, במה שתיארה כ"יכולת הזו, הפשוטה לחלוטין, יכולת של כפות ידיים, להיות עמוק במציאות ויחד עם זה בתוך הכליה של המציאות הזאת – הכוח של האור והקושי של החומר – היא חייהן הבלתי נגמרים של אותן התמונות ש'גומרות את עצמן' על הקיר, ומכריחות אותך, שוב ושוב, להתנסות באי-השקט בו בלי הרף משתנים פני הדברים ועם זה נשארים וקיימים" (עמ' 35). האינטימיות של הידיים האלה, באופן מעניין, הפכה גם את הספרים שבהם נגע מאירוביץ לחומר, לכתמים, לקרעים, וכאילו יצרה היפוך או השיבה לדפים איזו חיות שניטלה מהם. היה זה כאילו החוויה של הקורא, הדפדוף, הקיפולים, הכתמים, העניקה לספר חיים, שעה שהציור החומרי, שניגע בידים באינטנסיביות, מסר לנו את צו אי-המגע.

"צבי לא אהב פירושים", כתבה הנדל. "הוא נתן לתמונות שלו שמות פשוטים ואמר: פה מצוייר בדיוק מה שפה מצוייר [...] פה מצוייר שירבוט קודה בורוד ושירבוט קודה בתכול מעל לכתמי מים שחורים וספריי שחור מלוכלך, והרבה קווים לבנים שסועים, הרבה נייר ריק, וקשת גדולה פתוחה" (עמ' 72-73); ובמקום אחר: "הרי זה הוא שאמר לי תמיד: במקום שמתחילים לא להבין שם מתחילים גם החיים" (עמ' 28). הזיקה כאן בין הכתיבה לבין הציור אינה ממלאת חללים ריקים דרך השלכה החותרת לפשר ולמשמעות. היא מניחה שהדבר שעליו היא מוסבת

3. צבי מאירוביץ ויהודית הנדל, הכוח האחר, אוצר ועורך: מרדכי עומר, מוזיאון תל אביב, 1999.

ושאליו היא ממוענת ושלו היא בראש ובראשונה נענית אטום לפרשנות, גם אם הוא יוצר לעתים אשליה של שקיפות. גוף הציור על כל היבטיו, הבד או הלוח, התנועה הצרופה של הסימון, כל מה שחורג ממה שמיוצג, הריהו עודפות חומרית שאינה ניתנת לצמצום למושג – "דורית אמרה: קודם זה היה תמונות, עכשיו זה תנועות ידיו של אבא בתוך התמונות. האצבעות שלו, כמו טביעת אצבעות. איפה הפסיק, איפה קם" (עמ' 46) – ומכאן ואילך יש לשוב ולחשוב את שאלת אופן המפגש, שאלת הסוג, שאלת הז'אנר, שאלת היחסים בין מי שמראה בדימויים ושותק לבין מי שמדבר את הדימויים, אבל למעשה יש לשוב ולחשוב כיצד להתגבר ככלות הכול, בלשונו של לואי מרז,⁴ על שתיקה כפולה של מבטים ועל בדירות כפולה של מחשבות. שאלת הכתיבה על אמנות היא שאלה עתיקת יומין. לא מדובר בכתיבה ביקורתית הרואה את היצירה כחיצונית לתהליך הכתיבה אלא בכתיבה שבמובן-מה ובדרגות שונות מנסת את יצירת האמנות, כמו מכפילה את הייצוג, מעתיקה את החזותי ללשוני בדרכים שונות. להטעמת הרציפות בין שתי העשיות, החומרית והמילולית, עשויים להיות יעדים שונים. היא עשויה לנבוע מעניין בשאלות שהאמנות מציגה לספרות או לכתיבה, מתוך הנחה שהחוויה האמנותית היא מהות התפיסה והמופת האחרון של הכתיבה וכי יצירת שפה בעלת מצע חזותי ואפקט חזותי היא אפוא תכלית הספרות. בצרפת המודרנית היווה הציור מקור השראה וכר לרפלקסיה אסתטית, בין ששימש כאובייקט ישיר של ספר, רומן או שיר ובין ששימש כעיקרון של כתיבה החותרת למזג אופני ביטוי, כלומר לרשום תרתי משמע, ליצור יחס חושני מידי עם הממשי. הדוגמאות אינן כוללות רק סופרים כמו בלזאק וסטנדאל ופרוסט או משוררים כבודלר, ברטון, אלואר, רנה שאר ואיב בונפואה, אלא גם פילוסופים, וביתר דיוק, פנומנולוגים, הרואים בציור את התמצית של "לדעת-לראות" – *savoir-voir* – בלב הפרויקט שלהם. מי שמגלה עניין בהיראות ובהתגשמות, לא זו בלבד שיוליך את הפילוסופיה למחוזות הספרות כדי להפוך את השיח האינטלקטואלי לקונקרטי, מקום שהכתיבה העיונית הופכת למסאית וסובייקט היריעה נעשה גוף ראשון, אלא שיינתן את אמונו בנראות ויחפש שפה בעלת כשרים מימטיים ההולמת אותה. עבור סארטר הכותב על הציור הוונציאני או על פיקאסו, עבור מרלו פונטי הכותב על סזאן, עבור מישל אנרי הכותב על קנדינסקי – עבור כל אלה, האסתטיקה היא המשכה של האונטולוגיה. הדימוי אינו סילוף של ייצוג ואינו שיבוש של תפיסה. אדרבא, המבט הציורי הוא מודל של המבט והפנומנולוגיה של הראייה היא האונטולוגיה האמיתית. אולי משום כך, הן בהווה התפיסה והן בעברה הקמאי, אנחנו מדמים תמונה. כאילו באמת בראשית היה ציור, המחוז החלום האינטימי של הזיכרון שהתינוק הולך עמו, תמונה שראה, תמונה שלשווא ינסה לשחזר. לכאורה היא בלתי נתפסת, סובייקטיבית לעילא, ואז, בדרך קסם, היא נעשית לייצוג בלי עור של הדבר עצמו, שהוא נחלת כולם. "ופתאום חוזר לכאן מאינך יודע איפה, אותו דבר מהותי, מופצל והארמוני, הקשת בענן, מחזיק בתוכו את החדות של ראייה ראשונה, ואיזה זוהר, כמו אדם שכל רגע, לעיניך ממש, יוצא מאפלולית אל כתם של אור" (עמ' 17).

ספרה של הנדל נידון מאז צאתו לאור הן בהקשר של יצירתה הכוללת והן בהקשר של יצירתם של בני דורה ושל בני הדור הצעיר יותר בסיפורת, אבל דומני ששתי שאלות מרחיקות לכת נשארו פתוחות. האחת נוגעת לקריאה בספר בהקשר של כתיבה תיאורטית, ביקורתית

וספרותית על אמנות ישראלית, על משימתה ועל האחריות המוטלת על כתיבה זו, והאחרת, שאליה אבקש להגיע בדברי כאן, נוגעת להמצאת הז'אנר, ז'אנר האבסטרקט הלירי בכתיבה, כלומר להמשגה אחרת של המשימה הספרותית.

העובדה שהספר שימש השראה לתערוכה שנקראה על שמו ולקטלוג מקץ כחמש עשרה שנה לאחר יציאתו לאור, אף כי נטעה את הספר עמוק בתוך שדה האמנות הישראלית, לא הייתה הכרחית. במוכן מסוים, המחווה הזאת שינתה כליל את עקרונות ותובנותיו, שכן הספר התפרסם למעשה בלי שציוריו של מאירוביץ ילוו אותו, להוציא "הפנדה הריקה" שעל הכריכה ולהוציא רישום אחד בדפי הפתיחה של הספר. אפשר היה לקרוא בו ושמא צריך היה לקרוא בו ולראות דרכו באמצעות המילים בלבד בדיוק מפני שמאירוביץ, והנדל בעקבותיו, חרגו מן הפרדיגמה של דעת-ראייה; בדיוק מפני שהציור ליווה את חייהם בממדי זמן שונים של השעיה, של מחיקה, של מרחק בין מבטו המשתנה של הצייר הרואה לבין הציור הנראה, החדור עיני אנשים, אבק ואור, על סצנות הרפאים שבתווך, על חזיון הכר המהופך; בדיוק מפני שהכוח האחר, הכוח העילאי שמאירוביץ דיבר עליו, כוח עבודה שנכפה על האני כנגד עצמו וחרף עצמו, ערער את ערכאות הסובייקט שלו ושלה ככוח חיצוני באופן רדיקלי שבא מן החיצוניות עצמה, כקול נייטרלי במוכן של מוריס בלאנשו – קול לא-אישי השונה מקולו של מי שהוגה או מהמהם אותו, קול המשאיל לדובר את קולו, המדבר בתוכו או המדבר אותו והמונע מן היצירה הציורית או המילולית להיות בעלת מרכז. קול הנשאר זר מפני שאינו יכול להיות מושא אחרון של הבנה. ואמנם, להוציא את הציטוט ממאירוביץ עצמו, המובא כמוטו לספרה – "לעבוד – זה לקבל את מרותו ורצונו של איזה כוח אחר, עליון, בשעה שאתה כל בוקר נתקף יאוש שאין להביעו במלים" – הנדל לא הגדירה, לא תיארה ולא פירשה את הכוח האחר, לא אמרה אם מדובר בפניגורה, בעצם, בחווייה, במקור השראה או במצב. היא כותבת, למשל: "והרכין את פניו, ויושב, לא מרשה לעצמו לזוז – התחיל לצייר ביד שמאל בה לא ידע לעשות אפילו קו אחד אבל הכוח שלו ידע" (עמ' 114). האם זה אותו כוח, אותו כוח, הגורם לה לכתוב לאחר פטירתו אף כי אינה יכולה לכתוב; ההופך את כתיבת הספר לבלתי נמנעת ולבלתי אפשרית גם יחד? במסה רחבה על הספר, התופסת חלק ניכר מקטלוג התערוכה שהתקיימה ב־1999, ביקש דן מירון להנגיד בין "הכוח האחר" של מאירוביץ לבין "הכוח החלש" של הנדל, האומרת ברגע מסוים: "גם היום אני עוד תוהה מה קיים פחות ומה ממשי יותר מהו סוד הכוח החלש" (עמ' 82). לדעת מירון, תבנית העומק של הספר הכוח האחר מושתתת על עימות בין כוחה הטרנסצנדנטי, הדמוני, היצרי, של תפיסת האמנות נוסח מאירוביץ, לבין הכוח החלש, המהווה יצירתיות אחרת היונקת את מקורה "לא מן המפגש פנים אל פנים עם המוות, אלא דווקא מן המפגש הממושך, היומיומי, עם פגמי החיים הקטנים והגדולים, עם מעשה הקיום והמאמצים והייסורים הבלתי פוסקים שהוא כרוך בהם".⁵ אני משעה למשך זמן-מה את הוויכוח עם הסכמה הפרשנית הזאת, אך אותה תנועה של רציפות פשוטה לכאורה שאפשרה את הטרנספורמציה מן הספר לתערוכה עומדת ביסוד הפמיליאריזציה או ההומניזציה שעורך מירון לאסטיקה של הנדל. שתי המחוות מונעות מאתנו לראות את המפגש פנים אל פנים

5. דן מירון, הכוח החלש: עיונים בסיפורת של יהודית הנדל, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2002, עמ' 75.

עם המוות, עם הכוח האחר, לכל אורך הספר, שהנו הפעלה של אינקורפורציה מלנכולית. שכן, לא זו בלבד שהנדל בלעה לתוכה את האובה המת, הספרות בלעה את הציור. הציור היה לגוף זר בתוך הספרות. אלא שכל זה התקיים בבית ונחתם בבית זר ליושבי. "ויש לו אז מבט כמו מי שבאור יום מביט אל תוך ביתו, מן הרחוב, דרך השימשה השחורה. והוא יודע שהבית מואר, ושזה עיניו שמתעתעות, אבל הוא עומד, והבית לא מואר, ועיניו לא מתעתעות, וכל הזמן בוהקת השימשה השחורה" (עמ' 43); "וכמה היה אז בודד בהמולה בתוך הבית, וברגעים הנדירים של שלוה יחסית נראה כמי שמתקרב לאיזורים אסורים" (עמ' 120). תנאי הנראות הספציפיים בין האטליה למטבח וליתר החדרים, בית בתוך בית, בית וציור בנשימה אחת, כמו הכנסת אורחים שבה בעל הבית מנושל מקניינו, שבה מוגש הציור כמנחה, כקורבן, כעבודת אבל, שבה מתרחשות תנועות סגפניות של כניסה ויציאה – כל אלה כוננו את גבולות המגע והאל-געת, את גבולות הדיבור והשיחה. תיאטרון קאמרי היה מיטיב להעלות את האינטימיות ההדוקה והפרוצה הזאת מחלל המוזיאון.

הכוח האחר הוא ספר ללא סוג או סוגה מוגדרת. כבר עמדו על כך. יש בו מן הביוגרפיה של האמן, האמן הבודד, אבל הפסיחה הז'אנרית מכאן והפיגורה האימפרסונלית של ה"כוח" מכאן מונעות ממנו להיסחף לרומנטיקה. חרף התיארוך של החלק הפותח ושל החלק החותם את הספר, חרף הממוארים ורשימות היום, הנוקטים טכניקה מוכרת של גילוי והסוואה לסירוגין, שימוש בשמות פרטיים ובראשי תיבות, הקואורדינטות המכריעות של הזמן אינן קלנדריות. הזמן ההיסטורי אינו אלא פן במשך הזמן של החוויה, בזמן הרפאים של המלנכוליה, באל-זמן של יצירת האמנות המתמסרת לחילופי העונות ולזמן המחזורי והנטענת במשך כיצירה מוזיקלית: "ובחיבור הבלתי אפשרי בין רגעי ההווה ורגעי העבר עמדה התמונה, חזקה כמו עצם עובדת הקיום, ויותר חזקה" (עמ' 114). הפרטים ההיסטוריים, הביוגרפיים והאנקדוטיים, סיפורי המעשיות של מאירוביץ השזורים לאורך הספר, חשובים ככל שהנם לשרטוט דיוקן אינטנסיבי של אדם יחיד אבל גם של רגישות דורית, של פליטים מאירופה ומן החיים – פרטים אלה אינם מצטברים לפעולת שחזור ואינם מציעים מבנה פרשני. כוחו ההסברי של הסיפור נשאר מופשט, משוח במשיחות מכחול רחבות שאינן עם זאת הכללה, צמצום או פישוט. העמדה המורכבת של הנדל כמספרת-עדה, כצופה-מעורבת, הופכת את עדות הראייה לעדות על הלא-נראה, על הסמוי מן העין, בתנועה מתמדת, בהולה ומיוסרת בין החוץ הרדיקלי לבין הפנים הלא-מושג. "הבדים הללו", היא כותבת, "מוארים מבפנים, כמעט קשה לזהות איפה הוא, כל-כך עמוק בהם האור", ואז יש רווח ולאחריו המשפט הבא: "יש גם בדים אחרים. השמש בתוכם אדומה כמו פצע. אבל על כך אין לי כל אפשרות לכתוב" (עמ' 33).

יש מובן, אבל זה רק חלק מן התמונה או ממקבץ זה של תמונות קצרות, מתווים ורשומים, שכתובתה של הנדל היא מקבילה מילולית של האבסטרקט הלירי הציורי. מבחינה זו היא מימטית, אלא שהשפה אינה מחקה את המציאות. זהו מימזיס של ציור מופשט, שפה שנהדפה מן השפה הנוהגת, שפה-חומר שמושא ההוראה שלה מכוון על ידי הציור. ההתכוונות היא אפוא הפוכה: הציור הוא שמייסד את נקודת הכובד האונטולוגית ואת תנאי התפיסה. היצירה היא אירוע שמכונן עולם. שכן, הפנים הזה הוא כאמור חוץ, או הפעלה, אפשר התגשמות, של הכוח האחר. זהו חוץ רדיקלי, חוץ מוחלט, שנעשה חוץ של הספרות – "וגם בחדר זה נראה כאילו זה בחוץ", היא כותבת, "כאילו יש מרחב" (עמ' 111) – ובתוך כך זהו גם הגרעין הרטורי

שלה וגם הכוך המלנכולי שממנו היא בוקעת: "ואי אפשר היה כמוכן לטעות", כותבת הנדל, "כי קיימת באמת, קיום מוחשי, קונקרטי, רק אותה מציאות בלתי מוחשית ובלתי קונקרטית, מצומצמת מאוד ודקה כגשר־חבלים, ריבוע קטן של בד לבן, קצת מחוספס, עם קצת כתמים של צבע" (עמ' 35). הנדל מנסה תחילה למצוא מקבילות למריחות צבע, לפירור עופרת, לקווקור, לַבַּד עצמו. אין זה אוצר מילים תולדות־אמנותי או איקונוגרפי; זהו מעין ביצוע של התמונה או של התמונה־טקסט בלי להשלים פערים, בלי לנסות לְדַמּוּת עולם של מיוצגים או מסומנים. הפרטיטורה מונחת לפניו ונעשית בתוך כך לְדַבֵּר שלה: "צבי היה חולם תמונות. לי זה לא היה קורה מעולם. אבל עכשיו אני חולמת תמונות לפעמים" (עמ' 86). הנדל היא בראש ובראשונה קוראת של תמונות. ואמנם, חלק הארי של הספר הוא תיאורים יוצאי דופן של ציורים של מאירוביץ, יוצאי דופן בְּדִיוּק שלהם אבל גם בחופש שהם נוטלים ובמידה שבה מרכיבי הציור נעשים לשפת הבריה ולשפת המטא־ספרות. כל מילה היא משיחת מכחול בעלת דחיסות ועוצמה מובחנות, כל מילה היא שרבוט צפוף או מאוורר, צבע בהיר או קודר, כל מילה נערמת על אחרת כמו עוד שכבה ציורית. אזורי החופש של הנדל ניכרים בעצם הבולטות של שרטוט דיוקנאות – מחווה שלא הייתה דומיננטית בעבודתו של מאירוביץ. הדיוקנאות שלה פורשים גילויים של האנושי דרך מרקמי פנים חומריים, עור, רטיבות, חולי, כתמים, מצבי צבירה ורוח משתנים: "ובתוך העיר החשוכה, על ההר, הראש הגדול שלו, מתנועע בתוך המסגרת הקטנה של האור, נראה גדול עוד יותר" (עמ' 39) – כך על מאירוביץ השרוי בקריאתם של מכתבים למילנה וכך על איציק מאנגר העומד ושר על המיטה, "הוא שר עכשיו מהר, בשמחה, עם כתמים אדומים שפשטו לו על פני הרפאים, וככל ששר יותר מהר הכתמים הללו הפכו יותר סגולים" (עמ' 75). פעמים יסודות חומריים עוברים האנשה והדמויות, בתורן, נעשות דבריות, והרוח מנשבת בכל: "לפעמים אני חושבת כי בסדר האירועים הלא־מובן יש קשר לא רק בין איש לאיש אלא בין קיר לקיר" (עמ' 99).

הציור של מאירוביץ משוחרר מפונקציה איקונית של ייצוג דבר־מה. ערכם הסגולי של מרכיביו אינו מוסח על ידי אובייקטים חיצוניים. הוא נעוץ בארטיקולציה ביניהם, או במעין "שיטה" פנימית ליצירה, אידיויניקרטית, שאינה טרנספורמציה של משהו שכבר קיים. על "עשיתי קיר עם אזור כחול" מעידה הנדל שלא היה שם קיר ולא כחול. לא היה קשר בין התמונה לבין המסומן שלה, לכאורה, אבל יותר מזה, לא היה קשר בין המסמן הלשוני הרווח לבין השימוש המובחן של מאירוביץ, כמו ניתק הקשר בין המילה "כחול" לתחושה "כחול" ולצבע שנצבע על הבר. נותרה איכות צבעונית המקיימת יחס טמיר לשם. אלא שלפתע פתאום הנדל עצמה רואה כחול, כחול ממש, בידים שלו, כחול של טובע. איפה התמונה? איפה הבר? איפה המסגרת המתחמת בין החוץ לפנים, מסגרת הקוטעת תמיד את מה שמחוץ רציפות חומרית ואֶפֶקטיבית הן בדיבור הן בציור? "מתחיל ישר מתוך האמצע, הדיבור כמו התמונות, כאילו יודע מראש שאין להגיע אל ההתחלה ומה שקיים באמת הוא רק המחזוריות המייאשת של האמצע" (עמ' 18). ואז הקו שלה, המשכו של הקו שלו, קו הכורך עם זאת את הצבע, שהוא הבשר של הבר, בבשר החי של האני הכותב: "הירוק [...] צבע קשה, שדברים כה רבים קורים לו כל רגע, עד שכמו כאב, הוא מורכב מאלף עצבים" (עמ' 24); "הוא רושם עץ בקו אחד, ומבחינת הכאב, האופי המסוכן, אין אפשרות לכלול שום דבר נוסף. העיפרון נודד כמו עשב על פני הדף, קשה להבדיל בין קו המים וקו האור, אבל אפשר לראות איך נקרע

המרוכב והדומם הופך לחומר חי" (עמ' 127); "צבי השתמש מעט בצהוב, ומעולם לא כצבע חיצוני, רק פנימי, בתוך החלונות, הפנים, הכתלים והאבן [...] צבע שברירי, פגיע, שהתפוררותו מתחילה ברגע שמתחילים חייו" (עמ' 79); "והכל חי. הכחול חי. ריח גשם רועד על הרף" (עמ' 133); "ויד של אדם ודאי שאינה יכולה לצעוק אבל בפירוש שמעתי את הצעקה" (עמ' 115). עתים ההיעשות-כתיבה אינה נעוצה רק בהוספה של ממד רגשי, כלומר בדרך שבה הנדל נוקבת שוב ושוב בשמות הכאב, הסבל, המוות, המהווים מעין בטנה אידיאית ווקאלית של בד הציור, של מה שמתחולל עליו ובתוכו. עתים ההיעשות-כתיבה מתרחשת כאנלוגיה בין שתי תפיסות הלכודות ברצף אונטולוגי אחד: "כתמים שאינך שוכח, כמו מישפטים שאינך שוכח, מוצאים את דרכם לכרם. הסגולה המכאיבה שלהם, קרינתם ופרישותם, זו המעניקה לכתם פשוט משהו של אי-מציאות, היא אולי העושה אותם למה שהם באמת, כלומר: יותר ממה שהם באמת" (עמ' 79); "ההר קרב אל ההר. התכלת היתה תלויה באוויר. בחלון העיר הפכה סבך של אותיות שחורות וחללים לבנים עם חוט נוגע בחוט ופריצות מתח גבוה ודברים אחוזים זה בזה. צבע המים נתערב בצבע האש והאפור התנועע. הכחול התנועע. העיר היתה מלאה קווים. הקירות מפורקים. מקושרים על-ידי איזה כוח עצום איזה מרכז פנימי שנע וזע דרך החלונות, דרך המשקופים, נותן תחושה אפילה במצח" (עמ' 98).

שפת הדיבור אינה חדלה. היא נשארת שפת דיבור אבל אחרת, שפה שיש לה ערכים סמנטיים חדשים, שמילותיה ומושגיה חומריים ועם זאת הם מורים בה בעת על מה שמעבר לצבע, מעבר לסימן; שפה החורגת מן הזמן הליניארי הטלאולוגי שבתוכו משפטים כתובים באופן המקנה להם לכאורה משמעות; שפה שניחנה באורך נשימה המבקיע מעבר לתקניות התחבירית המצרה, דרך חזרות קצובות, כבשירה. מה דומה ברגעים אלה הפרוזה של יהודית הנדל לשירתה של חדווה הרכבי! "הוא איננו צבי, אמרתי, לאיש הוא איננו צבי, אמרתי, איש לא קרא לו צבי, אמרתי, אבל ככה כמובן לא אמרתי, ורק אמרתי: לא, לא צבי, בבקשה" (עמ' 106). כמו בתחלת שביטאה וירג'יניה וולף בתארה את זרם התודעה כניסיון ללכוד בעת ובעונה אחת את מגע האבן על מימי האגם ואת האדוות המתפזרות סביבה, הכוח האחר הוא פרוזה אופקית, מתפרשת, רוויית הפוגות, פרוזה הלוכדת את הריבוי הסינכרוני של הרגע בזמן, אף כי אל המגדלור נוסח הנדל, הגומע פרקי זמן בתמונות, אינו משלים את הציור. נקודות המוצא והאחרית שלו חתוכות בשרירותיות.

האבסטרקט הליירי שם בסוגריים את הנושא, תרתי משמע: נושא הציור או הכתיבה והסובייקט המצייר או הכותב. דיוקנאותיהם של מאירוביץ ושל הנדל, ככל שהם אינטימיים, ככל שהם מתעדים את תנועת החיים בתוך פחד המוות, מהווים בו בזמן הפשטה של האני, מעין הדיפה דקה, כמו שעה שהולכים בצד החיים ואחרים חולפים על פניך. אותם רגעים שהיא מתארת ברחוב לאחר מותו, רגעים של כמעט-תאונה, סכנת נפשות, המולה, תנועה ערה חולפת על פניה והיא עצמה חולפת על פניה-שלה, פניה מחוקים. היא נוטלת מרחק מעצמה, כמו עושה אבסטרקציה לעצמה, באותה כפילות של ניכור ושל העצמת כוח הקיום כשלעצמו. המחווה האקספרסיבית היא אישית ולא-אישית, הנוף הוא נוף מקומי ונוף ההווה. הספרות והציור נפגשים כאמור בנייטרלי, מקום-לא-מקום שבו הם אינם משרתים זיכרון היסטורי או ביוגרפי או מציאות מוכרת שניתן לזהותה: "ועלה בדעתי שהצורות, ככל שהן מוגדרות, תוך כדי הסתכלות, אז, כאשר העין ממששת אותן כמו שממששים פסל, הופכות פחות ופחות מוגדרות

בתוך עולם יותר ויותר אנונימי, לבר על הקיר על מסמר" (עמ' 23). היא אמנם אינה מנסחת את הדברים במונחים רפלקסיביים, אינה מתבוננת בציור כדי להסיק ממנו על הייעוד העמוק של כתיבתה. הפעולה בתוך הכוח האחר, לאורו או בצלו, אינה נעשית כמודע. ההיענות אינה מתגבשת לכדי עמדה אסתטית מפורשת. מהי אפוא ההפשטה הזאת, הפשטה מעין זו, והאם יש לה ערך סמנטי או ערך אחר כשאינה חוברת כך למסומן ציורי מסוים, כפי שנהגה הנדל? הפשטה שאינה ההפשטה האינטלקטואלית השגורה שעניינה הכללה או המשגה, אינה אותו בידוד של תכונה משותפת לכמה מרכיבים הקיימת באופן וירטואלי או אידיאלי, ולא בעולם התופעות, אלא הפשטה הפוכה בתכלית הלומדת לדבר את שפת החומר; הפשטה החורגת מן השיח; הפשטה השואלת את מושגה מעולם האמנות ולא מעולם הפילוסופיה; הפשטה החותרת לממש את שאיפתה של אמנות טהורה; הפשטה שכמו באמנות היא הפשטה קונקרטית המוזנת על ידי שאלה קיומית ההופכת את אמצעיה ופעולתה לקונקרטיים. אבל להוציא את הנדל, לא צמחה כאן כתיבה כזאת המתריסה כנגד הדיבור הנוהג, המבקשת לדבר מתחת לעור בדרך שאיש אינו מרשה לעצמו לדבר. אולי דווקא ההפך, כפי שהיא עצמה כותבת: "צריך פה תמיד למהר. תמיד האסונות פה אורבים בפתח [...] שום דבר לא דומה לשום דבר אבל מסופר באותן מלים" (עמ' 98).

ואף על פי כן, מהו שנותן ליצירה הזאת את חיוניותה, מהי אותה שאלה קיומית העומדת ביסוד האוקסימורון "הפשטה קונקרטית"? שפתו של הכוח האחר היא שפת האָבְּל. הלוא במונח מסוים, כל שפה היא מניה וביה שפת מחסור, שפת אבליים. עם זאת, כאן, בספר הספי הזה, המנכיח ללא הרף את בשורת המוות, מופעל האבל בעת ובעונה אחת בכמה מישורים. לכל מישור ביטוי משלו, ועל המכלול מנצח, מזדכך והולך, הסגנון הייחודי לפרוזה של הנדל, האבסטרקט הלירי בתור אינקורפורציה מלנכולית של הציור של מאירוביץ.⁶

תחילה מאירוביץ עצמו. האבל הוא אורח חייו המפורש, האיש המת או המת החי, מי שחי מן המוות ויוצר מן המוות; מי שבשבילו מה שאיננו הוא חי וקיים, בד לבן, שטח ריק, אדמה ריקה; מי שיוצר בארבע השנים האחרונות לחייו כשמחצית גופו משותקת, "מנצח, מכניס את מותו אל חייו" (עמ' 88), כותבת הנדל; מי שאינו סובל את מותם של אחרים, גם אחרים זרים; מי שאומר כי "הכל גוזמה [...] רק הגעגועים אמיתיים" (עמ' 134). צל המוות, מות האח, ההורים, השואה, תנועה אחרונה, תנוחה אחרונה, מקום אחרון, מחלת מוות, אבל אינסופי שנמסר בין הדורות.

אבלה המפורש של הנדל על מאירוביץ נוכח גם הוא כתמה מראשית הספר עד סופו. "אפשר לחיות גם עם אדם מת. מסקנה בלתי אנושית ולא מציאותית זו יכולה להיות, בתנאים מסוימים, המצב האנושי המציאותי ביותר" (עמ' 26). היא מתיישבת לכתוב את מה שמרגריט דיראס כינתה "ספר עם לילה",⁷ ספר עם שתיקה שנמשך לעבר הלא-כלום, ספר שעצם הכתיבה שלו, העיתוי שלו, הזמן או הזמנים שלו הרים את סבל האובדן ואת חוסר הבושה של הקיום.

6. מנקודת מוצא תיאורטית שונה מנסחת תמר מריץ את מכלול הפואטיקה של הנדל כ"פואטיקה מלנכולית המבוססת על היטמעות בעבר האישי והספרותי כאחד מתוך ניסיון למצוא בו, דרך ההתמוגגות עמו, את קולה הייחודי כאמנית" (תמר מריץ, "לסדוק את המְרָאָה: מלנכוליה כאינטרטקסטואליות ברומן רחוב המדרגות מאת יהודית הנדל", אות, 2, 2012, עמ' 154).

7. מרגריט דיראס, לכתוב, מצרפתית: נורית פלד־אלחנן, כרמל, ירושלים 2004.

היא אינה חדלה לדבר על כך. "אינני יודעת איך אני קוראת לו היום, ומתקשה בהקשר לזמן. עבר אינני יכולה. הווה – זה מוזר, ואנשים מביטים בי בפליאה. לא נמצא הזמן המתאים. השפה לא המציאה אותו. רק הכאב יודע אותו" (עמ' 16); "אמרתי היום לעצמי, בפליטת פה משונה, לעבור את היום המת עם האיש החי. רצייתי כמוכן להגיד, לעבור את היום החי עם האיש המת" (עמ' 36); ולימים, כשהניסוח של חוויית האבל לובש את צורת האבסטרקט הלירי: "ואמרתי לעצמי שתחילה ספרתי את הימים ואחר-כך את החודשים ואחר-כך חדלתי לספור, והשתנית, והרי לא משתנים. רק הקווים הלבנים, חזקים מזרמי-האוויר מהזמן העובר, עדיין רצים לאותו מקום, קשים ופשוטים בתוך השמש מסביב" (עמ' 87).

הזכרתי את מסתור רחבת היריעה של דן מירון על "הכוח החלש". גם מירון רואה בעבודת האבל את לב הספר, אלא שלדידו, כאמור, מדובר ביחסי קונפליקט בין כוחות יצירה שונים ותפיסות אסתטיות שונות, כלומר במאבק בין שני אמנים, מאבק הכרוך בתהליך רגשי שחווה הנדל כדי להשתחרר מתלות סימביוטית באדם אהוב ובמופת אמנותי נערץ שאינו מתאים לה, ככלות הכול:

שמה אנו רשאים לראות ב"כוח האחר" לא רק קינה, ביטוי של אבל ושיכרון, אלא גם סיפור של שחרור ופריצה קדימה, סיפור המתאר את עיבוד האבל וההתגברות עליו לא בזכות ההתמסרות לשלטונו של "הכוח האחר" האסתטי, אשר מעולם לא התאים לחזונה האמנותי של הנדל, אלא בזכות הטיפוח של "הכוח החלש", שהאמונה בו היתה תמצית חזונה גם בשעה שהתרבות כולה עסקה כמעט רק בכוחות גדולים ואדירים ודחתה לחלוטין את החולשה או את הרעיון, שגם באמצעותה, ב"כוחה", ניתן להשיג ולהבין משהו חשוב, חיוני, שבלעדיו מתרוקנת האמנות מן המימד האנושי שלה.⁸

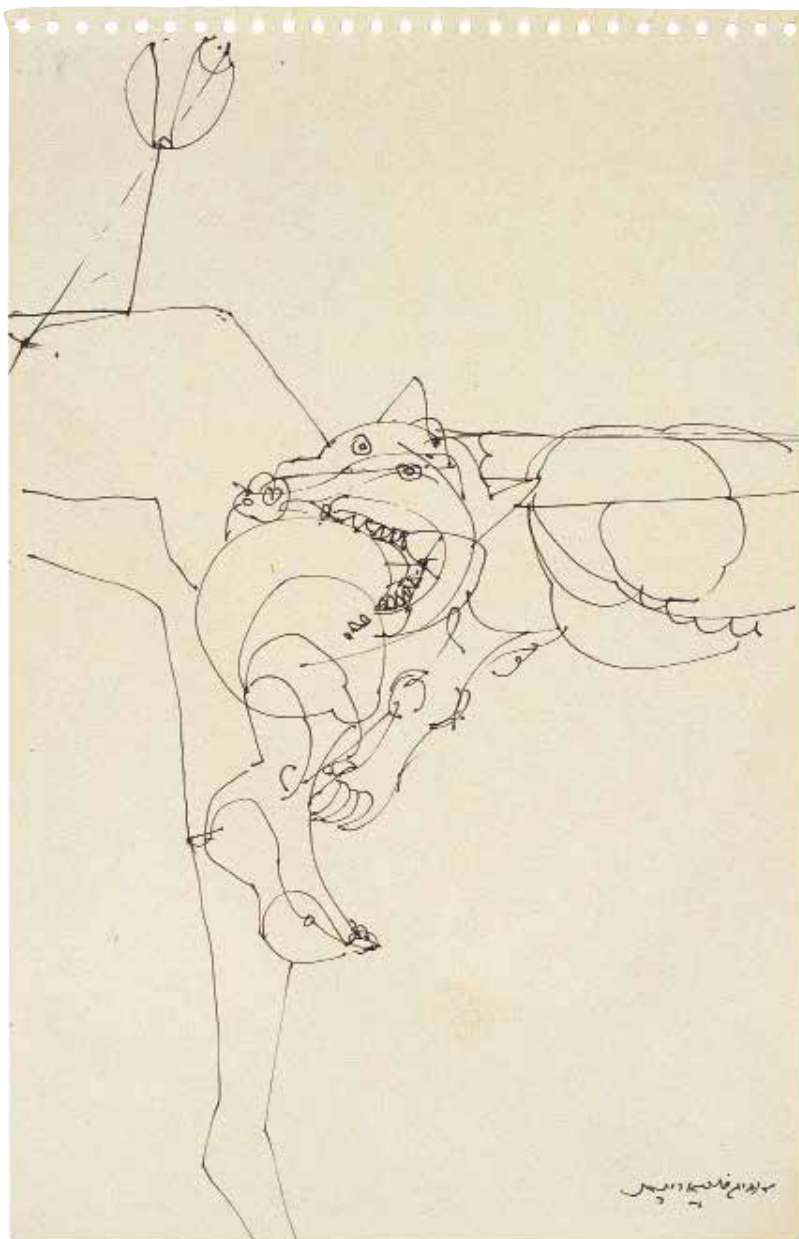
ומירון מוסיף: "הכוח החלש" עומד מבוהל ובאמת חלש אבל גם נרעש ונפעם בפני ה'אחר' (במובן היהודי הקלאסי) שבכוח המנוגד לו. זוהי המלכודת שמתוכה צריכה היתה הנדל להיחלץ כאדם, כאמן וכאשה.⁹ אני מצטטת בהרחבה מדברי מירון מפני שהם מעידים על המידה שבה כתיבה ביקורתית מגייסת את מלוא ישותו של הכותב ומעידה לא רק על טעמו האסתטי ועל תפיסתו המוסרית אלא בראש ובראשונה על מושא ההזדהות שלו ועל המאמץ האינטלקטואלי והרגשי שהוא מתאמץ כדי להגן על ציפור נפשו, על מה שהוא מגדיר כתהליך אבל תקין שאחריתו שחרור ואוטונומיה. כי אין דבר שמעורר את חרדותינו כמו שאלת המוות ואין דבר עמוק מאבל, כפי שהנדל עצמה כותבת בעקבות אמיר גלבויע ("כל החורף אמרתי לעצמי אולי יש גבוה משמחה אבל אין עמוק מאבל" [עמ' 158]), ואין ביקורת אסתטית שאינה מתעמתת ביסודה עם שאלה אונטולוגית ועם גבולות השפה, עם ראשיתה מכאן ועם השתתקותה מכאן. עמדה אקזיסטנציאלית בלתי נמנעת זו היא שתכתיב למבקר את גבולות הטקסט והטאקט הביקורתי, היא שתכריע מה ניתן למגע ומה אינו ניתן למגע, היא שתנצח על המשא ומתן עם חירות האמירה.

8. מירון, הכוח החלש, לעיל הערה 5, עמ' 80.

9. שם, עמ' 101.

מסתו של מירון חותכת באופן חד מדי, לטעמי, בין תוקף לקורבן, בין סביל לפעיל, על הצבע המגדרי המובהק שקיבלו הבחנות והערכות אלה. מה שנראה כניגוד בין שתי אסתטיקות ואונטולוגיות מתגלה לאורך הספר הכוח האחר כסודה האינטימי של אהבת תפוח הזהב, של זוגיות שחייתה כל השנים עם הנכחה ציורית בלתי פוסקת של אוברן האני והתרוששות האני. החלל הריק, צ'לם של האובייקטים, מחוות המחיקה והגרסיה – כל אלה שבו ועלו בגלים, הופכים את הבית כולו לכרך מלנכולי. בית מאוים, בית בתוך בית, בית שמאירוביץ עבד בו את עבודת האבל שלו והוריש לו את מחלת האבל שלו בצורה המעורנת ביותר האפשרית: אבסטרקט לירי שהוא כסות של אבלות. לא היה על הנדל אלא ליטול את המחווה הזאת לתוך השפה, ללמד את עצמה מחדש איך לדבר על האובייקט האבוד, ואיך לדבר בכלל, איך לשמוע את שפתה ילדית וזכה, את שפת המחסור, שפה סמיוטית, בטרם תיעשה לשפה רפרנציאלית, הרחק מנורמות של שיח, הרחק מטקסי אבלות. האינקורפורציה הייתה אפוא כפולה: לא רק אבלה של אישה על אהובה המת אלא תהליך קונקרטי שבו מדיום אחד של הבעה בולע לתוכו מדיום אחר הנשמר כאחר, לא כזהה לו, ועושה זאת באופן כה שלם, כה משכנע, עד שאפשר לשאול שמא כתיבה בכלל אינה אבל מלנכולי על ציור, לא מפני שהיא מזדהה עמו עד כלות אלא מפני שבגילויים מסוימים שלה הוא חיוני לתודעתה העצמית כמי שמבקשת להשתחרר מאילוץ הזמן הליניארי, להיות במשך ובתנועה וגם באל־זמן שבו היא מתרוקנת מעלילה ומציגה עצמה כאפקט צרוף של צלילים. דרך אבלה קשרה הנדל שתי צורות ביטוי בקשר שהוא אולי הקשר העמוק ביותר שאנשים יכולים ליצור אחד עם השני, קשר שנעשה כאן שפה משותפת, אישית בתכלית, לא־אישית בתכלית. וכן, שפה שאינה מנוערת מן המרכיבים האמביוולנטיים שחצו את ההתנהלות הנפשית והפונקציונלית של הקשר כולו. אלא שרק כך יכלה הנדל בסופו של דבר לשאת את היעדרו. הכוח האחר הוא מגילת הברית.

ארבע קריאות ביצירת ש"י עגנון



אביגדור אריכא, רישום, 1955; מתוך קטלוג התערוכה "כלב חוצות", בית עגנון, ירושלים, 2010 (צילום: אברהם חי; באדיבות בית עגנון, ירושלים).



יעקב שטיינהרט (יליד גרמניה, פעל בגרמניה ובישראל, 1887-1968), "קבצנים ברחוב", חיתוך עץ, 1930, 275x320 מ"מ (צילום: מוזיאון ישראל, ירושלים, ע"י אלי פונגר; באדיבות מוזיאון ישראל, ירושלים; מתנת משפחת שטיינהרט-בראון; מספר רישום B09.2093).